الثقافة المرئية بين المحلية والعالمية

ماري تريز عبد المسيح

صرنا في عالم متحرك بفعل الثقافة المرئية التي وصلت إلى البشر في مواقعهم كافة عبر شبكة الاتصالات والفضائيات، فتضاعف تبادل تقنيات الإنتاج وتجانست طرق المشاهدة برغم اختلاف المواقع وتغاير الثقافات حتى باتت الصورة جزءاً من المعيشي. ومن المتعارف عليه أن العولمة صنيعة الصور المتبادلة عبر الوسائط الإلكترونية، والصور المتبادلة بين المهاجرين والمرتحلين أينما استقروا. ترتب على ذلك تغيرات في وسائط الاتصال التقليدية أتاحت مصادر جديدة لتخييل الذات والآخر، مما دعا أرجون أبادوراي Arjun Appadurai إلى إيجاد علاقة بين العولمة والحداثة. وتكتسب الحداثة – وفقا له – صفة أكثر شيوعاً وتنوعاً من التعريف المحدود في التراث الغربي، وعلى الرغم من تباين ممارساتها من مكان إلى آخر، فهي تجتمع على القطيعة مع أشكال الماضي كافة.(١)

والسؤال المحوري في هذا البحث يدور حول دور الفنون التكنولوجية في العولمة أو ترسيخ اقتصاد السوق – من جهة، ومدى إسهامها في تجديد التشكيلات البصرية – من جهة أخرى. فهل «حداثتها» تساهم في تحقيق

(١) Arjun Appadurai, "The Global Now," *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minnesota UP, 1996: 2-11; Garcia Canclini Nestor, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, (trans.) Christopher L. Chaiappari & Silvia Lopez, Minneapolis: Minnesota UP, 1995.

تجربة فنية عالمية أم تظل الفنون – بعامة – مرتبطة بالذاكرة المحلية؟ والإشكاليات المطروحة تبحث في كيفية تشييد صورة الذات إزاء الآخر، وطبيعة هذه الصور هل هي محض ذاتية أم إنتاج جمعي؟ ومن ثم فهل يقتصر الجمعي على المحلي أم يحتوي ثقافة الآخر؟ والهدف من طرح هذه الإشكاليات هو تبين فاعلية التبادل الثقافي عند إعادة تشييد الهوية المحلية وهوية الآخر عبر الثقافة المرئية، مما يحيل بالضرورة إلى الاستعانة بالدراسات المتاحة في «الثقافة المرئية».

إشكاليات حداثة الصورة بين «علم الجمالية» و«الجمالية المضادة»

عند البحث في علاقة الصورة المرئية بالحداثة من جهة، وعن دورها في العولمة من جهة أخرى، ينبغي التعرف أولاً على علاقتها بمنهجي «تاريخ الفن» Art History وعلم «الجمالية» Aesthetics، وهما يمثلان المقاربة التقليدية للفنون الغربية قبل ظهور ما يُعرف راهناً «بدراسات الثقافة المرئية» Visual Culture/Studies. تمركزت إشكاليات الحداثة وما بعدها في منهجي «تاريخ الفن» و«علم الجمالية»، في إطار الفن الغربي، مما أفضى إلى تمييز بعض المواقع الجغرافية الفنية عن غيرها. كما تتبعت دراسات «تاريخ الفن» تطور الحركات التشكيلية من منظور خطي «تقدمي» يفسر التحول من الواقعية إلى الحداثة، لتتبعها ما بعد الحداثة بوصفه تدرجاً تصاعدياً تخلف فيه حركة فنية الأخرى. وقد تعرضت تلك النظرية التقليدية في «تاريخ الفن» للنقد لرؤيتها المركزية المتعالية، ولتجاهلها التفاعل بين الفن الغربي وفنون العالم على مدار التاريخ. فقد استفادت أوروبا من الفنون الفرعونية والمشرقية والعربية منذ أقدم العصور حتى أحدثها، عبر التبادل التجاري تارة، والاستعمار تارة أخرى، وتشكلت فترات التحول في الفنون الأوروبية في أزمنة الاحتكاك بالثقافات الأخرى، فالثقافة الأوربية بعيدة كل البعد عن النقاء الثقافي الذي تدّعيه.

كما حدد علم الجمالية مفهوم «الحداثة» بالحداثة الغربية، التي ظهرت في أوائل القرن العشرين بينما تناوبت حركات الحداثة للشعوب الأخرى في أزمنة متغايرة، وتنوعت أساليبها[٢]. وتعد فنون العالم الثالث بعامة سباقة في الحداثة لابتعادها عن الجمالية الغربية، واحتواء مجتمعاتها على تعددية ثقافية افتقدتها الثقافة الغربية في بدايات عهدها مع الحداثة، بل أوحت فنون المنطقة العربية، وأمريكا اللاتينية، والكاريبي، إلى الفنانين الغربيين بأساليب جديدة لنقض الحداثة، فيما بعد.

(٢) تعرضت لحركة الحداثة التي قدمها الفن السكندري في دراسة نشرت في كتابي **التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص.ص ٨٣–١٠٤.

وفي مواجهة المركزية الأوروبية المتمثلة في «علم الجمالية» و«تاريخ الفن»، ظهرت «الجمالية المضادة» لتعارض النواميس الاتباعية المقيدة للفن، ولتختلف توجهاتها عن الحركات الطليعية الأوروبية المناهضة للكلاسيكية التي تشكلت عند منعطف القرن العشرين، حيث ينتمي الداعون إلى «الجمالية المضادة» إلى أجناس متنوعة نتيجة التحركات الدائمة بين المجتمعات المهاجرة، وتمازج الصور المرئية عبر الحدود الجغرافية. أفضى ذلك إلى ابتداع «جمالية مضادة» أو «حداثة بديلة» تتزامن فيها الأساليب الفنية على الرغم من انتمائها إلى حقب تاريخية متباعدة، وثقافات متغايرة– سواء كانت الثقافة السائدة أو الثقافة الشعبية، محلية كانت أم ثقافة غير محلية.

ومن ثم بات الفن متأرجحاً بين الرؤية المحلية ومرئيات وسائل الاتصال المتعدية للثقافات أي النافية للمحلية. يتطلب ذلك التفكير في كيفية تحقيق التعبير المرئي ذي الشخصية المميزة في إطار الحوار القائم بين المحلية والعولمة وهو حوار لا يتسم بالتكافؤ. يرجع ذلك لاعتماد التمثيل الفني على المستوى العالمي إما على سلطة المتاحف وقاعات والعرض ومعاييرها التعسفية، أو على الفرص المتاحة للفنان لاستيعاب تقنيات وسائط الاتصال، واكتساب مهارات تقنية عالية، واستراتيجيات في الإنتاج، للتوصل إلى منافذ توزيع تتبع رأس المال المعولم، مما يستبعد معظم فناني الهامش من المشاركة. أفضى ذلك إلى ظهور صعوبة في تفسير التغيرات الطارئة على الفكر المرئي مما استدعى مقاربة جديدة لاستيعاب التيارات الفنية المتنوعة، ومغايرة – بالطبع – «للجمالية» التقليدية، وتُعرف تلك المقاربة الجديدة «بالثقافة المرئية».

تمثل «الدراسات المرئية» تحولاً في دراسات الصورة، وهناك إشكالية في تعريفها لأنها لا تطرح نظرية خاصة بها، وتنفصل عن الحركات الأكاديمية والسياسية، بينما هي أداة نقدية لفضح الأقنعة المتسترة في خطاب الحياد السياسي، وتهتم بالتشكيل الاجتماعي للتجربة المرئية، فهي تتجاوز سلبيات منهج «تاريخ الفن» بالاعتماد على الدراسات البينية(٣). وسوف أحاول في هذه الدراسة الاستفادة من المحاولات المبذولة في مجال الثقافة المرئية، بالاعتماد على معارف متنوعة، فعليَّ التنقل بحذر بين تاريخ الفن، ووسائط الاتصال التكنولوجية، والدراسات الثقافية. والهدف هو الكشف عن كيفية تشييد الجماعة للتجربة المرئية، وبالموازاة أثر التجربة المرئية على الجماعة. اقتحمت التكنولوجيا خيال الفرد، بمقدار ما ترجم الفرد خياله ومشاعره عبر الصورة التكنولوجية. ينبغي إذن تعرف العلاقة بين الفرد والتكنولوجيا، وما أفضت إليه من إنماء

(٣) William Innes Homer, "Visual Culture: A New Paradigm," *American Art* (Spring) 1998: 3.

لممارسات سلطوية جديدة متخفية في ثقافة الصورة، نتيجة اختراق اقتصاد السوق المعاملات بين الذات والآخر، خاصة بظهور مجتمع المشاهدة. تزامن نمو مجتمع المشاهدة بالنمو التدريجي للتكنولوجيا المستخدمة في تمثيل الذات والآخر عبر المنافذ البصرية المتنوعة بدءاً من المتاحف والفوتوغرافيا، وحتى استحداث الصورة الرقمية والعالم الخائلي. لذا سنتناول أولاً السياسة المستترة في تطويع الوسائط الإلكترونية لتمثيل الآخر مما أفضى إلى ترسيخ مجتمع المشاهدة، ثم كيفية إنماء رؤى مغايرة لهذا المجتمع.

أولا: دور الصورة التكنولوجية والرقمية في مجتمع المشاهدة

* التمثيل عبر الصورة الفوتوغرافية

عند ظهور التقنية الفوتوغرافية لصناعة الصورة، اعتبرها الغربيون مطابقة للواقع، وآلية معتمدة للاستنساخ العلمي المحايد للطبيعة لكونها ذاتية الحركة، على العكس من التقنيات الأخرى للتمثيل التي تعتمد على اليد البشرية. وبالتدريج تكشفت أهمية الفوتوغرافيا لا في التفاصيل المسجلة في الصورة، بل في دلالة الشكل المصور، التي تنطوي على جوهر الصورة، وتعتمد تلك الدلالة على تدخل العنصر البشري. ومنذ أوائل عهدها لم تقدم الفوتوغرافيا حقيقة بل تمثيلاً لرؤية المصور، كما كشفت دراسات ما بعد الكولونيالية، تطويع الفوتوغرافيا لأهواء السلطة. والدراسات في هذا المضمار تكاثرت مؤخراً[٤] وسوف أذكر منها مثالاً واحداً لا لمجرد أنه يخص مصر، بل لأنه يمثل صراع القوى في التمثيل الشخصي بين قوى الكولونيالية الوافدة والمحلية.

يروي الناقد الفنان أولو أوجيبى Olu Oguibe، عن انبهار الخديوي محمد على (يطلق عليه أولو Mehemet) بالآلة التصويرية التي أحضرها المصور فرنيه Vernet إلى مصر، وحاول فهم كيفية تشغيلها لينتزع منه سلطة هذه التقنية الجديدة لاستخدامها في تصوير زوجاته. باءت محاولات الخديوي بالفشل، حيث تعمّد فيرنيه إفساد الصور أثناء التحميض لكي يضطر الخديوي السماح له بالولوج إلى عالم الحريم المحرم على الأغراب وتصويره. تعدّ هذه الواقعة إحدى محاولات التلصص الكولونيالي،

(٤) أهم دراسات التمثيل الكولونيالي للآخر في الثقافة المرئية أذكرها على سبيل المثال لا الحصر: Malek Alloula, *The Colonial Harem*, (trans: Myrna and Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; *Picturing the Middle East: A Hundered Years of European Orientalism, A Symposium*, NY: Dahesh Museum, 1996 Eleanor Hight & Gary Sampson, (eds.) *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London: Routledge, 2002.

كما أنها تعلن عن بدء المنافسة بين الكولونيالي الوافد والذكورة المحلية على تمثيل المرأة. أدرك الخديوي أن فعل التصوير إما يعني التماهي مع الجسد، أو يكون نوعاً من التعدي على ملكية الغير أو الاغتصاب. والنزاع بين فيرنيه والخديوي كان على الملكية وامتيازاتها، وحول مهام السلطة في إنتاج المعرفة، فهي التي تحدد طبيعة المعرفة وكيفية استخدامها، وهذا ما دفع الخديوي إلى الاحتفاظ بالصور كافة لتأكيد ملكيته(٥).

تؤكد لنا تلك الواقعة أن العامل الآلي لا يشكل العنصر الرئيسي في عملية التصوير الفوتوغرافي، بل العامل البشري. وتمثل تلك الواقعة نقطة التقاء بين ذكورة الغربي والشرقي المدفوعة بالرغبة الجنسية على المستوى الفردي، والسياسة والمال على المستوى الاجتماعي. والمنافسة على سلطة التمثيل ماثلة أمامنا حتى اليوم في الصورة النمطية للمرأة من حيث تسليع جسدها عبر الفضائيات، سواء بانتهاكه أو تحريمه، ناهيك عن صورة العربي بعامة التي تمثلها أجهزة الإعلام والفضائيات العالمية والمحلية، بل والشبكة الإلكترونية أيضاً. كانت الصور الفوتوغرافية الخطوة الأولى لتسليع المشرق/الآخر عبر تمثيله.

* التمثيل المتحفي والتسويق

إلى جانب فكرة الاستشراق التي طرحها إدوارد سعيد في كتابه الشهير *Orientalism* في دراساته المستفيضة عن المشرق بعامة ومصر بخاصة، تمكن إضافة دراسة تيموثي ميتشل Timothy Mitchell، عن إسهام المتاحف والمعارض الدولية، والعمارة، والسياحة، في تمثيل عالم الآخر منذ أواخر القرن التاسع عشر. جاء الاهتمام بتشييد صورة المشرق تلبية للرغبة في الهيمنة عليه، مما تطلب أجهزة جديدة لعرضه أو تنسيقه لاقتناص دلالة تتواءم والسياسة الكولونيالية. ففي عام ١٨٨٩ أقيم معرض لمصر في باريس، وفيه شُيّد عرض تمثيلي لأحد شوارعها القديمة في العصور الوسطى، يجول به خمسون حمارا تم استيرادهم لإحياء المكان بإضفاء طابع السوق الفوضوي عليه، طابع واقعي ملموس. وبينما تحيط عين المتلقي بالمشهد يظل متباعداً عنه، ويرجع ذلك إلى وضعه في المعرض بوصفه زائراً، فالمشهد ذو طابع تمثيلي، بعيداً عن الواقع السياسي الذي يزعم تصويره، مثلما يبتعد المشاهد عما يشاهده، مما يفضي إلى ازدواجية التجربة، نتيجة الفصل بين الواقع وتمثيله.

وإلى جانب هذا العرض، توفرت منافذ لتسويق حلوى قيل إنها مصرية، كما

(٥) Olu Oguibe, "Photography and the Substance of the Image," *The Visual Culture Reader, (ed: Nicholas Mirzoeff*, London: Routledge, 2002: 565-83.

عرضت الحمير للإيجار، فالبيع كان يتداول بالعملة النقدية، بينما لا يحصل المستهلك على مقابل مادي، بل تمثيل وهمي لأشياء من عالم آخر، فيغدو متفرجاً وليس ممارساً لعملية تبادل متوازنة. ولم يختلف التسويق داخل المعرض عما يتم في العالم الخارجي أي المدينة، فقد كان المعرض رديفاً للمؤسسة التجارية التي تأسست عليها عمارة المدينة. ومع نمو المؤسسة التجارية تحولت عمارة المدينة من الحوانيت الصغيرة إلى الرواق المقنطر والمراكز التجارية، والمتاجر الكبرى المتنوعة الأقسام، أي تحولت كل مؤسسة تجارية إلى مدينة مصغرة. وفي المتاجر اصطفّت المعروضات بنظام خلف ألواح من زجاج، فالألواح الزجاجية حالت بين المعروض والزائر، لتجعله مجرد متفرج. نستخلص من ذلك تكرار الأسلوب عينه في تسويق المعارض، فالمؤسسة التجارية بدورها صارت أداة لهندسة أو توجيه الواقع، فلا تختلف عمارة المدينة عن المشهد التمثيلي في المعرض(٦)، فكلاهما يعملان على الفصل بين واقع المشاهد والواقع الممثل.

* ازدواجية التمثيل في الفنون التكنولوجية والرقمية

ربما مهدت المتاحف، ونوافذ العرض، والفوتوغرافيا لظهور العالم الخائلي الذي استحدثته التكنولوجيا في القرن العشرين، فمحاولة تمثيل الواقع المحسوس بالصورة لتجاوز الفصل بين الرؤية والمعاينة الفعلية أفضى إلى ازدواجية التجربة لابتعاد الجسد عن المكان المتخيل، ومن ثم انفصاله عن العين المتلقية. تتفق تلك الازدواجية في التمثيل – سواء كان في قاعات العرض أو عبر الوسائط الإلكترونية والرقمية – وسياسة التسويق، فقد استثمر تمثيل الآخر لتنشيط الاقتصاد الاستهلاكي. كما ترتب على ذلك، استدراج الفنان إلى عجلة الوسائط الإلكترونية والثقافة الاستهلاكية. ويدعم سايمن بني Simon Penny هذا الرأي. ويذهب إلى أن التكنولوجيا ساهمت في تقديم تقنيات السرعة والدقة وتوفير الجهد، فارتبطت بالاستهلاك السريع استجابة لمتطلبات السوق. ويستحيل على الفنان التعامل مع الأجهزة الإلكترونية دون التعامل مع اقتصاد السلع الاستهلاكية، فهو مطالب بتحديث أساليبه باستمرار. يتسبب ذلك في عبء مادي وضغط عصبي على الفنان، فكلما ظهرت نسخة جديدة من البرمجيات عليه بالتدرب على تقنياتها لمواكبة المستحدث. والحاجة إلى تحديث آليات العمل ليست بالضرورة نتيجة حاجة الفنان للتطوير الفني، ولكنه رهن عجلة استهلاكية لا تكف عن الدوار، فبعد

(٦) Timothy Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order," *Colonialism & Culture*, Ann Arbor: Michigan UP, 1992: 237-300. كما أشار أيضاً إلى معرض باريس شربل داغر، **اللوحة العربية بين سياق وأفق**، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، المركز العربي للفنون، ٢٠٠٣، ص ٥٠.

التمكن بصعوبة من استيعاب تقنية جديدة، يفاجأ بظهور أخرى أكثر حداثة. والممارسة الثقافية تطلب مقاربة كلية للسياق الثقافي، ولكن الإيقاع السريع للتطور التكنولوجي يعوق ذلك(٧).

أدى تسويق الوسيط التكنولوجي الجديد إلى جذب العديد من الفنانين إليه، فهو يقدم «ألعاباً» مستحدثة إغراء للطفل الكامن في الرجل، وللعقل الكامن في الطفل! وفي كثرة «الألعاب» المستحدثة ما يوهم الفنان بأنه أمام خيارات كثيرة تتيح له ممارسة «الحرية» أي حرية الاختيار، فقد اقترنت الحرية في قاموس السوق لا بالحريات الدستورية أو المؤسسات السياسية، بل بالمتعة الشخصية(٨)، فقد صار الاختيار الحر موفقاً حينما يجلب أكبر قدر من المتعة، والإغراء بالمتعة هو أفضل حافز للتسويق. حقق التطور التكنولوجي والإنتاج الصناعي الكمي أكبر ربح عبر التسويق، والمحصلة هي قيام ثقافة تؤسسها إيديولوجية الاقتصاد الاستهلاكي، تتستر إما وراء توفير المتعة، أو بدعوى تحقيق أكبر قدر من المساواة بتيسير نشر المعرفة والمشاركة في إنتاجها.

وقد ساهمت الصور الدعائية التي امتدت من التلفزيون إلى الإنترنت في دعم الاقتصاد الاستهلاكي تحت دعاوى نشر الديموقراطية. تعمل شبكة المعلومات الإلكترونية Internet بوصفها فضاء محايداً يبتعد عن الانحياز، ويروج لشكل من الديموقراطية الطوباوية الخالصة تنتشر عبر شبكة المعلومات بوصفها «لا مكان» يتم فيه التفاعل البشري بعيداً عن أية مؤثرات. ومع ذلك، فهي تسعى إلى تعميم المفهوم الأمريكي للديموقراطية بوصفه نموذجاً للمساواة الاجتماعية لإتاحته حرية الحصول على المعلومات. والديموقراطية المزعومة تنبني على ازدواجية المعايير، وتقسم العالم إلى قادرين على مسايرة التقدم التكنولوجي لتحقيق الديموقراطية وغير قادرين، ومن ثم فهم يحتاجون إلى الوصاية الأمريكية، وحتى إن لم يصرح بذلك فهي المحصلة المتمثلة لنا في وقائع الغزو الأمريكي في الشرق الأوسط.

ما تروج له الدعاية التلفزيونية الأمريكية بالصور تنقضه في الممارسات السياسية، وفي ذلك دلالة على الازدواجية التي قد تنجم عن الوسائل الإلكترونية عند

(٧) Simon Penny, "Consumer Culture and the Technological Imperative: The Artist in Dataspace," *Critical Issues in Electronic Media*, (ed.) Simon Penny, NY: State of New York UP, 1995: 47-50.

(٨) Armand Mattelard, *Rethinking Media Theory: Signposts and New Directions*, (trans.) James Cohen & Marina Urquidi, Minneapolis: Minnesota UP, 1992: 87.

انفصال الصورة المبثوثة عن الواقع التاريخي، حتى يغدو التمثيل الثقافي أحادي الرؤية بهدف تمييز الذات وإخضاع الآخر. وتعرف وندي هوي كيونج شون Wendy Hui Kyong Chun سياسة التمثيل الثقافي الأمريكي بوصفها «استشراق التكنولوجيا المتقدمة» high tech Orientalism فالاستشراق الأمريكي لا يقتصر على التخويف/ والخوف من الشرق الأوسط فحسب، بل من الخطر الياباني المنذر أيضاً، وقد استمدت ملاحظاتها من دراستها للرواية الإلكترونية cyberpunk على الإنترنت(٩). وتمييز أو «تسويق» الذات الأمريكية على حساب الآخر يتناقض مرة أخرى مع مزاعم المساواة التي تفرضها السياسة الأمريكية على الشعوب الأخرى. وإن كان تسويق الذات في هذه الحالة بغرض الإعلاء من شأنها، عادة ما يكون تسويق الآخر بقصد إخضاعه، وهي السياسة المتبعة لتسويق الشرق الأوسط والأقصى بعامة.

ولم تعد المعارض والمتاحف وحدها تسوق المشرق بخاصة أو الشعوب الأخرى بعامة للتربح، بل غدت الشبكات الإلكترونية تمارس النشاط عينه حاليا، وتذكر ليزا ناكامورا Lisa Nakamura أمثلة على ذلك. فالصورة النمطية للمصري في شكل أحد الأعراب يجثم جملا بجوار الأهرام انتقلت إلى الإنترنت، لا لترسيخ صورة منمطة للمصري فحسب، بل للترويج لعالمية لغة الشبكة، حيث استخدمت الصورة النمطية في رسم كاريكاتيري ساخر يفيد بذلك. يقول التعليق المرافق لصورة الأعرابي: "What do you say we head back and download the results of the equestrian finals?" «ما رأيك، هل نرجع أدراجنا بعد تحميل نهائيات الفروسية؟» وهي أقرب تفسير للمعنى وتستحيل الترجمة الدقيقة لما تحمله مفردات التعليق من دلالات باللكنة الأمريكية الدارجة، يمكننا استشفاف بعضاً منها في الثنائيات التي تنطوي عليها بعض الكلمات مثل: head back وتحمل معنى التقدم والتقهقر، وdownload معناها «تحميل» بلغة الكومبيوتر، وتفريغ الحمولة من على دابة أو سيارة، و«نهائيات الفروسية» تحيل إلى مقارنة غير متكافئة بين الجمل والفرس، إلخ من تلميحات ساخرة. وفي ترسيخ غيرية الأعرابي ما يبرهن على نفوذ الإنترنت المهيمن، بسرعته المعلوماتية القصوى، وقدرته على لمّ شمل الكرة الأرضية بدفع العالم إلى استخدام لغة الحاسب(١٠). بالطبع، فصورة الأعرابي بجوار الأهرامات يتحدث اللكنة الأمريكية، لا تزيل الفواصل بين الأعراق والجنسيات بل تؤكدها، وتزيد من غربة الأعرابي لتجعله عنصراً تسويقياً للسائح، أو

(٩) Wendy Hui Kyong Chun, "Othering Space," *The Visual Culture Reader*, 243-54.

(١٠) Lisa Nakamura, "Where do you want to go today? Cybernetic tourism, the Internet and transnationality," *The Visual Culture Reader*, 254-57.

لمستخدم الشبكة، وكلاهما ينظران من موقع غربي متعال، يحط من قدر الأعرابي، فعلى هذا «المتخلف التحرر من رجعيته» ليلحق بزمن الإنترنت الذي تفوق سرعته سرعة الجمل بمراحل! ولا أعتقد بأي حال من الأحوال أن صورة المصري المقدمة على الإنترنت تختلف عن سابقتها التي قدمت بمعرض باريس في القرن التاسع عشر، فتظل مشهداً للتسويق والتربح، ومكاناً للمتعة وركوب الحمير والجمال.

* مجتمع المشاهدة

في عام ١٩٦٧ ذهب جي ديبور Guy Debord إلى أن المنتج الأساسي للمجتمع الأوروبي الحديث هو مجتمع المشاهدة، ووفقاً لتعريفه تتكون «المشاهدة» من مردود الصور المتراكمة بتراكم رأس المال، فما كان آنفاً واقعاً مادياً غدا تمثيلاً، فهناك فصل بين الواقع والتمثيل مما يحول الفرد إلى مشاهد يستهلك ما هو تمثيلي. والابتعاد عن الواقع المادي يترتب عليه تشكل الحياة من شرذمة من الصور مجتمعة ويفتقد الحس بتجانسها، والبديل عن الواقع هو عالم مزيف لا يصلح سوى للتأمل. وفي ذلك النزوع نحو تفتيت صورة العالم، تحققاً لعالم الصورة المستقلة بذاتها، أي تنخدع الخديعة بخداعها. تقدم المشاهدة في عموميتها الحياة في معكوسيتها، وبالتالي فهي صورة مستقلة بذاتها لما هو دون حياة(١١).

تناول النقاد تحليل مجتمع المشاهدة في أربعة عقود، فبذيوع الإعلام والإعلان في ما أسماه مارشال ماكلوهن Marshall McLuhan القرية الكونية، تولد رأسمال ثقافي للنخبة الاجتماعية. وأضاف ميشال فوكو Michel Foucault إلى مفهوم المشاهدة، نظريته عن المراقبة surveillance وهي وسيلة تحكم المجتمعات الحديثة في جماهير الشعب بدعوى تحسين أحوالها المعيشية. ومع انتشار الصورة الإلكترونية وتطور أساليب المشاهدة، هناك مقاربات جديدة للصورة الإلكترونية التي أعيد صياغتها نتيجة الثقافة الرقمية والعولمة، وأعيد النظر في الفضاء السيبري cyberspace والواقع الخائلي، ودورهما في الثقافة المعاصرة.

وينبغي تعرّف ماهية الفضاء السيبري والواقع الخائلي لتحديد علاقتهما بالاجتماعي. يتواجد الفضاء السيبري داخل الشبكة الإلكترونية للحاسب ويسمح بتكوينات عدة من بينها الواقع الخائلي. كما يتواجد الفضاء السيبري في البرمجيات وعتاد hardware الكومبيوتر، ويعد فضاء العتاد بالنسبة إلى المبرمجين واقعاً مادياً، علماً بأن تعريف «الواقع» قد تغير راهناً بفضل التطور التكنولوجي، حيث غدا «الواقع»

(١١) Guy Debord, "The Society of the Spectacle," *The Visual Culture Reader*, 142-44.

ليس دلالة على «الفعلي أو الجاري» بل يعرّف بكم المعلومات المختزنة التي تتناقل في وحدة زمنية. ويقاس «الواقع» الذي ينتجه أي مصدر معلوماتي بالقياس إلى واقع التعاملات البشرية، فهي غاية في التركيب وإن قيست معلوماتياً ستبدو واقعاً يختزن كمّاً فائقاً من المعلومات. وعليه، فالواقع السيبري هو مدى اتساع فضاء الشبكة الإلكترونية لتخزين المعلومات.

أما الواقع الخائلي[١٢] فهو ما يبدو ظاهرياً واقع ولا يكون. وقد نُحت المصطلح لوصف عمل ساهم البشر والآلة في تركيبه ولتداخل نتاجهما يصعب تمييز إسهام أحدهما عن الآخر، حيث يدمج الإنسان في مورفولوجيا – أو البنية التشكيلية – للملحق التقني. والمنتج ذو الطبيعة المزدوجة سوف يقبع في عالم خلف سطح الشاشة interface أو يحتل التخوم الفاصلة بين الواقع والتمثيل. وتلك المحاكاة الوهمية simulation ثلاثية الأبعاد تقوض الحدود بين الاجتماعي والتكنولوجي، الكائنات الحية والآلة، أي بين الطبيعي والاصطناعي. وهناك خلاف بين نقاد «الثقافة المرئية»، فالبعض يجد في الواقع الخائلي ثورة تكنولوجية[١٣]، بينما تثير تلك الثورة مخاوف الآخرين، خاصة بعد تطور مجتمع المشاهدة في الثمانينات بانتشار الوسائط الإلكترونية وفنونها، وعرفها النقاد ومن بينهم فريدريك جيمسن Fredrick Jameson بما بعد الحداثة.

ويعرف جيمسن «ما بعد الحداثة» بوصفها مفهوماً خاصاً بحقبة ظهر فيها نظام اقتصادي جديد وأسلوب غير مسبوق في الحياة الاجتماعية، تولدت عنهما أشكالٌ ثقافية لا تبحث عن الجديد بل تعيد إنتاج محتوى الوسائط الإلكترونية القديمة. وبدلاً من تجميع تسجيلات إلكترونية جديدة للواقع، تشغل الثقافة الآن بإعادة توليف المادة الإلكترونية المتراكمة، ويذهب جيمسن إلى أنها محاولة للتنقيب في آثار الصور الذهنية للعالم داخل أسواره، دون الإحالة إلى الواقع[١٤]. وبذلك يحيل طرح جيمسن مرة أخرى إلى تعريف ديبورد Debord للمشاهدة بوصفها ركاماً من الصور يأسر العالم في واقع تمثيلي.

خلاصة القول، ترتب على الصور التكنولوجية والرقمية تغيّرٌ في رؤى الذات ورؤية الآخر، يتطلب منا تفهم الآليات التقنية وكيفية تفاعلها مع البشري لتمثيل واقع

(١٢) بدلاً من «الواقع الافتراضي» استخدم «الواقع الخائلي» لترجمة virtual reality وهو مصطلح من نحت نبيل علي في كتابه، **الثقافة العربية في عصر المعلومات**، الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١.

(١٣) Geoffrey Batchen, "Spectres of Cyberspace," *The Visual Culture Reader*, 236.

(١٤) Fredric Jameson, "The End of Temporality," *Critical Inquiry* 29 (Summer): 2003: 702-09.

آخر، أو رؤى مغايرة لمجتمع المشاهدة، بحيث ينجم عن الثروة التكنولوجية النامية ثورة فنية تساعد على تولد مفهوم جديد للذاتية، ومشاركة للآخر تتحقق بالتفاعل الجماعي عبر الوسائط الإلكترونية الجديدة، يترتب عليها إعادة صياغة العلاقة بين الذات والآخر.

إمكانية إنتاج صور إلكترونية ورقمية لنقض مجتمع المشاهدة

يعد ليف مانوفيتش Lev Manovich من بين المشجعين لفنون الوسائط الإلكترونية مؤكداً أن البرمجيات الجديدة قد ضاعفت من اعتماد عالم الميديا على المرجعية الذاتية. ويستطرد شارحاً، بأنه نادراً ما يتم تخليق فنون الوسائط الإلكترونية من عدم، فعادة يتم تجميعها من أجزاء سابقة التجهيز، حيث استبدلت ثقافة الحاسب عنصر الأصالة في الخلق بخاصية الاختيار من قائمة معدة. ففي عملية تشكيل عمل فني عبر وسيط إلكتروني يختار المصمم نماذج من برنامج 3D (ثلاثي الأبعاد) ومن عدة رسوم تفصيلية لنسج الخلفية، إضافة إلى خلفيات مصورة، ومرشحات (فلاتر filters) متنوعة، وكلها تشكل مكتبة إلكترونية تمد المستخدم ببرمجيات شارحة لكيفية توليف وتركيب المادة المحفوظة(١٥). ولا يرى مانوفيتش في ذلك انتقاصاً من قدرة الفنان، فتقنية التجميع كانت مستخدمة منذ ظهور الفانوس السحري حيث نسقت العروض من مجموعة من الشرائح المصورة جمعّت من موزعين عدة. واختيار عناصر من مصادر متنوعة، لا يقضي على القوى الخلاّقة لدى الفنان أو ابتكاره، فالإبداع يتخذ مساراً مغايراً ينحو إلى الاختيار والترتيب بدلاً من اختراع تصميم أصلي. يفضي بنا هذا الطرح إلى أن الفنون الإلكترونية وإن ساعدت سرعة انتشارها وسهولة تداولها إلى تأسيس مجتمع المشاهدة، إلا أنها تحمل عناصرها الخاصة التي تؤهلها للإبداع وليس مجرد الاتباع.

وترجع كاثرين فاسيلو الإشكاليات الناجمة عن التكنولوجيا الخائلية إلى السلوكيات الجديدة التي لم توضع في حيز التنظيم لأنها تولدت عن أنظمة تمثيلية أخرى عملت على إزاحتها(١٦)، وتتمثل تلك الإزاحة في تطوير الرسوم التخطيطية graphics للأسس الهندسية للتصوير الزيتي. ومنذ القرن التاسع عشر، كان سيزان Cezanne قد دعا إلى تلخيص الأشكال كافة المستخدمة في التصوير الزيتي إلى

(١٥) Lev Manovich, "Postmosdernism and Photoshop," *The Language of New Media*, MIT Press, 2000, on 21/02/04 www.Rhizome.org.

(١٦) Vasseleu, "Virtual Bosies/Virtual Worlds," *Identity & Community in Cyberspace*. (Ed.) David Holmes, London: Sage Publications, 1997: 48.

عناصر هندسية دقيقة، ويرى مانوفيتش Manovich أن هذه النظرية تعد مشاركة في التطوير الفلسفي لما أسماه «تصنيع البصر»، وهو تطوير للبصر يتحقق في الرسوم التخطيطية ثلاثية الأبعاد 3 D computer graphics بعدها بقرن من الزمن(١٧).

والخلاف في مقاربة علاقة الفنون بالتكنولوجيا، نجم عنه جدلٌ بين علماء التكنولوجيا ونقاد الثقافة المرئية، فبينما يميل العاملون في مجال التكنولوجيا إلى اعتبار إنتاجهم خارج الثقافة، يعد نقاد الثقافة المرئية الحاسب نتاجاً ثقافياً لاستعارة أنساقه ودلالاته من الخلفية الثقافية لمبرمجيه، فربما تكون الآلة عالمية بالمعنى الرياضي، أما الحاسب فهو منتج ثقافي.

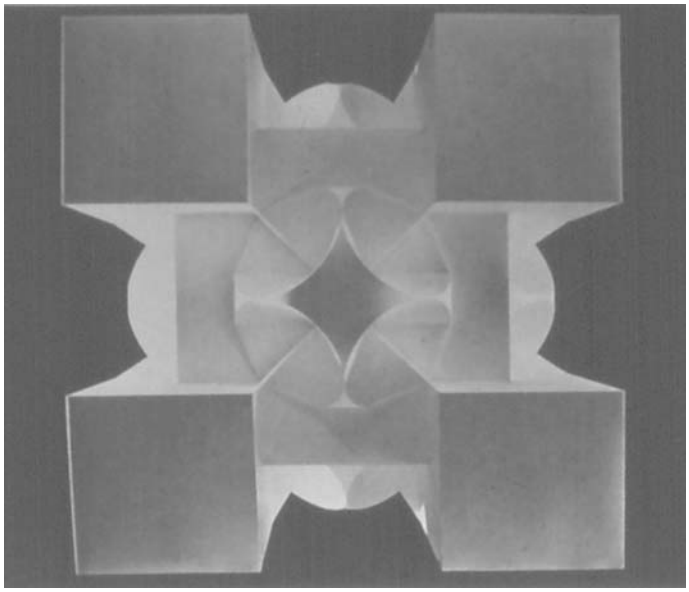
والجدل القائم بين علماء التكنولوجيا ونقاد الثقافة يجسد الصدام القائم بين نظامين معرفيين من المعتاد فصلهما وهما الفن والهندسة، والممارسون لفن الحاسب عادة ما ينتمون إلى أحد هذين العلمين. تمرس مهندسو الحاسب في نظام معرفي صارم ولذا فهم يميلون إلى كل ما هو مركب ومتعدد المعاني بينما يبتعدون عن الحسم في القضايا السياسية. ويفسر ذلك الشكلانية الطاغية على أعمالهم، فهو أسلوب نابع عن الاهتمام بأناقة النظام الحسابي، والعمل الفني المشتق عنه(١٨). وبالتالي يكون دور المتذوق هو معاودة قراءة العرض المرئي للهندسة الكامنة في العمل، وهو توجه «علموي» (أي يتمسك بأهداب العلم) يغدو بموجبه التذوق الفني محض قراءة عكسية للنظام الهندسي المؤسس عليه العمل الفني. ويقدّم الشكل (رقم ١) من أعمال رون رش (Ron Resch, *Van Leer Model,* 1980, computer)، مثالاً على ذلك لاتساقه الهندسي، فالتطلع إليه من الجهات في مجملها يمثل تكراراً لنظام واحد. وفي هذا السياق، يستبدل الأفق الجمالي للعمل بالمعضلة الهندسية التي ينبغي حلها، مما يكون له آثار سلبية على عنصر الجمالية الفنية، الذي لا يقدم حلولاً مغلقة بل آفاقاً مفتوحة.

وهناك تباينات عديدة في استخدامات المهندسين والفنانين للحاسب، فبينما يتدرب مهندسو الحاسب على معالجة أشكال مفهومية concptual تعد عالمية – مثلها مثل الآلة – لقابليتها التطبيق في عدة مناحٍ علمية تخرج عن السياق التاريخي، يتدرب فنانو المرئيات على معالجة أشكال ملموسة تتميز بالخصوصية، إلى جانب إحالاتها إلى مرجعيات متعددة أكثر بعداً وعمقاً(١٩). وقد تمَّت معالجة صور الفوتوغرافيا بالحاسب

(١٧) راجع Penny, 1995: 53

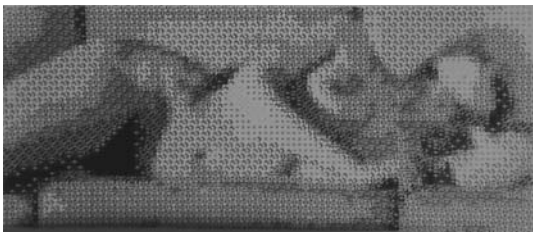
(١٨) من أوائل المهندسين الممارسين لفن الكومبيوتر Michael Noll فقدم تصميمات رقمية على غرار لوحات Mondrian كما ساعدت تشكيلاته الرقمية في إيجاد حلول هندسية. www.citi.colombia.edu/amnoll

(١٩) نموذج على ذلك الفنان الإسباني ناشو فراديس Nacho Frades <www.nachofrades.com>



شكل رقم ١

لتوليد حس جديد، والعمل المقدم في شكل (رقم ٢) من كينيث نلتن وليون هارمن (Kenneth Knowlton and Leon Harmon, *Computerized Nude,* 1971, computer)، ليس مجرد تنويع على درجات اللون، بل تنويعاً على نسيج الشكل، متحدياً السطح الأملس للحاسب. وتنويع الملمس يجدد القيمة الجمالية للصورة الفوتوغرافية الواقعية، ويخلق أحاسيس غير متعارف عليها.



شكل رقم ٢

تعدّ هندسة الحاسب والبرمجيات والمعلوماتية وريثة الثورة الصناعية العلمية، وكلها تهتم بكفاءة الإنتاج ذلك بالتوحيد القياسي بين الأجزاء ومراحل التصنيع. ويعدّ

الحاسب جهازاً أوتوماتيكيا، فيعتمد بدوره على التوحيد القياسي للأشكال[٢٠]. أما الفنانون الذين لديهم خلفية فنية، ففي معالجتهم للوسائط الإلكترونية التفاعلية يركزون اهتمامهم على كيفية التواصل الاجتماعي، وتذخر أعمالهم بالتلميحات، والدلالات، بل أحيانا بالتناقضات، فالمادة الفنية المقدمة متعددة الآفاق، ومفتوحة النهاية، فيتجنبون المباشرة، وهو ما يميل إليه مهندسو الإلكترونيات . وفي معظم الأحيان تتصادم عملية التوحيد القياسي الهندسي مع بعض الرؤى الإبداعية، ومن هنا برزت إشكالية كيفية التوفيق بين عملية الخلق الفردية الطابع، والتفكير العلمي القياسي، وهي إشكالية تثير أيضاً تساؤلات حول علاقة الثورة التكنولوجية بالحداثة الفنية، وقدرتها على تقديم رؤى مغايرة لمجتمع المشاهدة.

* الثورة التكنولوجية والثورة الفنية

في أزمنة التغيرات الهيكلية في العقل الجمعي نتيجة الثورة التكنولوجية والمعلوماتية، يبرز دور الفنان في مساعدة العامة على التعرف على تلك المتغيرات مما قد يترتب عليه ضرورة تثوير الفن. ومن أهم وظائف الفن الذي يتعامل مع التكنولوجي هو إظهار الجانب البشري، وتأكيد القيمة الاستعارية للعمل دون القيمة الوظيفية أو الحرفية للمحيط التكنولوجي. ومع ذلك، تظل هناك تباينات في مواقف النقاد إزاء فنون الحاسب بعامة، وفن الإنترنت بخاصة، وهو فن من إنتاج جمعي يشارك فيه مستخدمو الشبكة من مواقع جغرافية مترامية، وقد يكونون غير متعارَفين على المستوى الشخصي.

ويذهب ديريك دي كيرشوف Derrick de Kerchove إلى أن الفن الجمعي المنفذ عبر الإنترنت قد تتولد عنه علاقات ومواقف معرفية جديدة. فبينما تتوجه الفنون التقليدية إلى الاستجابات العاطفية أو المعرفية بتمثيل المشاهد عبر الأشكال أو الأداء، يتعامل الفن على الشبكة مباشرة مع الإدراك، حيث تحركه أنظمة تفاعلية – لا تلقنه كيفية الأداء – بل تمده بأدوات للتحكم في التشكيل. ومن ثم يتم التفاعل عبر العمل الجماعي مع مستخدمين آخرين يجمعهم تفكيرٌ مشترك، بحيث يغدو كل مستخدم شريكاً في العملية التفاعلية، فالصورة الفنية لم تعد مجرد محتوى لمضمون بعينه. وإن كانت الصورة الفنية الفردية تتم في مرحلة زمنية محددة، تظل الصورة الفنية التفاعلية على الإنترنت قابلة للتشكيل في زمن ممتد. والزمن الممتد يختلف عن التزامن، فهو زمن جامع، يجمع العناصر المتوالية تراكمياً من الاتجاهات كافة في لمحة واحدة. ومثلما

(٢٠) Penny, 1995: 54-59.

تتشكل الصورة في العقل البشري بربط ملايين العناصر المتداخلة، فالصورة الجمعية تتكون مصادرها من عدد من النقرات المتتابعة بالفأرة. يفضي ذلك إلى حالات نفسية جديدة مبعثها ذلك الموقف المعرفي الجديد(٢١).

ويرى المدافعون عن فن الإنترنت بأنه يتخذ مسار الفن المفهومي conceptual art الذي يكمن إبداعه في الشكل بوصفه أداة الاتصال مع المتلقي. ويهاجم المعارضون التركيز على الشكل واعتباره أداة الفن ومضمونه، حيث يظل مضموناً غير مرئي – أي مفهومي – يخلو من أية رسالة، لانحصار مغزاه في ما يوصله الشكل، مما يثير خلطاً في تعريف الاتصال. ويعترض بني Penny على هذه التوجهات في تحليل الفن الإلكتروني لسببين، الأول يتعلق بتقنيات الاتصال وكيفية تعريفه، والثاني يرجع إلى الرؤية الكولونيالية المترتبة على ذلك الفن باعتماده على الطنطنة البلاغية المتسترة وراء خطاب القرية الكونية.

أما الاعتراض الأول الخاص بتقنيات الاتصال، فيرى Penny أن السعي للتواصل الجمالي عبر الشبكة قد يفضي إلى خلط بين مفهومين للتواصل. يتلخص تعريف التواصل من منظور الإنسانيات بأنه ما يتم بين مرسِل ومرسَل إليه. أما بالنسبة إلى التعريف التكنولوجي، فالتواصل يكمن في عملية التحويل عينها، فعملية تحويل أية إفادة من مكان إلى آخر تعد عملية تواصل. ذلك التعريف التكنولوجي يتناقض مع ما يتطلبه التواصل الإنساني من مفاهيم مشتركة تتراكب بين الأطراف المعنية في نسق. لذا فإن كانت الوسائط الرقمية الجديدة، وما تشمله من الوسائط التفاعلية وفن الاتصال المباشر on line، تسعى إلى فتح آفاقٍ جديدة للممارسات الفنية، فعليها إعادة النظر في مناهج الإنتاج الفني وأساليب الاستهلاك في إطار السياق الاجتماعي والتقني والتجاري المتغير، دون التسليم للخطاب الذي يروج لفن الإنترنت أو الفن التكنولوجي بوصفهما مهداً للديموقراطية عبر الاتصال الكوني.

ويرجع الاعتراض الثاني لبني Penny إلى السياسة الكولونيالية التي يتبعها الفن الإلكتروني، فهناك دائما تساؤلات حول علاقة العالم الخائلي بالتقاليد الثقافية(٢٢). وتزداد مخاوفنا من تهديد التقاليد الثقافية بتأمل عملية التفاعل بين الإنسان والآلة، فهي وفقاً لتعريف جون بروتن John Broughton عملية تخضع لسياسة الحاسب

(٢١) Derrick de Kerchove, "Network Art and Virtual Communities," *Parallel Gallery and Journal,* http://www.va.com.ar/parallel/ 25/02/04.

(٢٢) Margaret Morse, *Virtualities, Television, Media Art, and Cyberculture*, Bloomington: Indiana UP, 1998, 196.

وبرمجياته بعامة التي تنمو على مراحل زمنية. وفي مراحل نمو أنظمة الحاسب تتقارب برمجياته، وعلى ممر الزمن يتلاشى طابعها البشري لتغدو ذات صفة تكنولوجية محضة. وفي هذا التحول التدريجي من «خصوصية» الاختراع البشري إلى «نمطية» التكنولوجيا وأنظمتها القياسية التي تفتقد الخصوصية، أي في هذا التحول من الإبداع الشخصي إلى الآلية، يرى Broughton تماثلاً مع الإدارات السياسية السلطوية. فأجهزتها التي تعمل على التنظيم الإجرائي، وما تحققه من تجانس يتسم بالازدواجية، في ظاهره تجانس وفي باطنه رضوخ، يفضي إلى اغتراب الأفراد نتيجة تصفية خصوصيتهم السيكولوجية والثقافية(٢٣). وبالفعل، يتشكك البعض في هوية المستخدم المشارك في عمل فني جمعي الأداء على الخط on line.

ولكن في كثير من الأحيان، لا يعبأ المستخدمون لهذه المواقع بإشكالية الهوية بل على العكس يتعمدون تشكيل تكوينات بتجميع أجزاء متغايرة دون الاهتمام بالخلفية الثقافية. ربما يكون التفاعل الشبكي قد حقق نوعاً جديداً من البقاء ومن التوازن، فقد شكل عقلاً جمعياً يتصل به الفرد أو ينقطع عنه دون التأثير على بنيته الكلية سوى بالإسهام المباشر. تلك الجماعات التي تمثل العقل المدبر لنشاط فني واسع النطاق غدت حقيقة فاعلة، وتتهيأ المجالات الثقافية برمّتها نحو هذا الاتجاه. كما تطمع الحكومات ورجال الأعمال في الاستحواذ على تلك المواقع، مما يتطلب مواجهة من قبل الفنانين، فربما يعمل الإبداع الفني في مجال التكنولوجيا على توجيه خط سيرها بعيداً عن الاستهلاك، والاستعانة بها لخلق فن نقدي يواجه السلطات الساعية للهيمنة، ويفتح آفاقاً جديدة للمقاومة.

وأيما كان الشكل الفني الناجم عن الثقافة الإلكترونية، فعليه التحرر من سياج التقنية، لتجنب الخضوع للسياسة الاستهلاكية المؤسسة للتكنولوجيا، والمعوقة لحرية الفن وفوضويته. وتظل هناك مشكلة بالنسبة إلى متلقي الصور الفنية الجديدة لأن الشفرات والتقاليد المتبعة لقراءة الصورة الرقمية لم تتأسس ثقافياً بعد. وعلى جمهور المتلقين ألا يقحموا معايير نقدية تنتمي إلى وسائط فنية قديمة مثل التصوير الزيتي على وسيط فني جديد يتغاير والمعايير الجمالية السالفة. تقترن الوسائط الفنية الجديدة بمنجزات ثقافية تستدعي مراجعة علاقة الفن بالواقع من جهة، وبالجمالي من جهة أخرى، فدور «الثقافة المرئية» هو دراسة تقنيات التمثيل المرئي وفاعليتها في تشييد الهوية الفردية والجمعية.

(٢٣) راجع Penny, 1995, 65-6.

تقنيات التمثيل المرئي وفاعليتها في تشييد الهوية الفردية والجمعية

* علاقة الخائلي بالواقع المعاش

في اللحظة الراهنة يتعرض منهج القياس الموحد في العلوم الطبيعية والإنسانية للمساءلة، سواء تعلق ذلك بالفيزياء الحديثة، أو السياسات الاجتماعية. ومثلما تقوضت الرؤية الأحادية في العلوم الطبيعية، تقوض مفهوم الفردانية في العلوم الاجتماعية – كما تذهب دونا هاراوي Donna Haraway – نتيجة التطور التكنولوجي، فلم يعد هناك معيار قياسي للذاتية. أفضى استفحال الأنظمة المعلوماتية في مرحلة ما بعد الحرب الباردة إلى ظهور السايبرج cyborg (الذات الموجهة تقنياً) ذات قد تم تفكيكها وإعادة تركيبها في ذات جمعية بعضها آلي والآخر بشري. والذات «المسبرجة» تنقض سردية الوحدة العضوية التي تأسست عليها الحركات الفكرية السالفة، وتغدو مفعمة بالاحتمالات. يفضي ذلك إلى تزايد التساؤلات حول الفصل القائم بين العقل والجسد، الحيوان والإنسان، الحياة العضوية والآلة، الخاص والعام، وبين الطبيعة والثقافة[٢٤].

وتعدّ رؤية هاراوي Haraway مناهضة لموقف الناقدات النسويات المتذمرات من الفلسفة الذكورية المؤسسة للحاسب وأنظمته. على سبيل المثال، تذهب نيل تينهاف Nell Tenhaf إلى أن الملاحة في الفضاء الخائلي تتم من منظور ذكوري، فما تبغيه العين تلقاه، فهو عالم متاح لرغبة التلصص[٢٥]. وقد أثارت مثل تلك الطروحات جدلاً عنيفاً حول الجسد وعلاقته بالنوع والتكنولوجيا والعقل، وقد ساهمت هاراوي في هذا الحوار القائم، بالدفاع عن التكنولوجيا الجديدة لما توفره من عيون عدة تبدد فكرة الرؤية السلبية التي تقدمها الآلة، فالصورة التكنولوجية والرقمية نتاج لتفاعل العيون البشرية والآلية (المسبرجة)، وهي تقدم خصوصية متقنة واختلافاً في منظور الرؤى، حتى وإن كان هذا المنظور نتاجاً آلياً، فليس به تغريب.

ويعدّ طرح هاراوي إحدى آليات الموضوعية النسوية في فهم كيفية عمل تلك الأنظمة البصرية تقنياً واجتماعياً ونفسياً[٢٦]. وفي تعريف هاراوي، ليس المقصود بالموضوعية النسوية التسامي أو التوصل إلى حقائق مطلقة، بل تناول للموضوع وفقاً

(٢٤) Donna Haraway, *Modest_Witness@ Second_Millennium. FemaleMan(c) MeetsOncoMouse. Feminism and Technoscience*, London: Routledge, 1997: 12.

(٢٥) Nell Tenhaf, "Of Monitors and Men and Other Unsolved Feminist Mysteries," *Critical Issues in Electronic Media*, 1995.

(٢٦) Donna Haraway, "The Persistence of Vision," *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Routledge, 1991: 188-96.

لموضعه في المكان، أي بيئته الطبيعية والاجتماعية، مما يتطلب المعرفة المتصلة بالمكان – أي بعناصره السياجتماعية. وفي هذه الحالة، قد تغدو الذات موضوعاً، فانقسامها يعدّ تحقيقاً لموضوعية الرؤية، والفصل بين الذات «وموضوعها» (أي ذاتها التي صارت موضوعاً) سبيلاً للتوصل إلى الرؤية الموضوعية اللازمة لتحميل الفرد مسؤولية ما يتعلم رؤيته. والفصل بين الذات و«موضوعها» ليس بغرض تمييز أحدهما عن الآخر، بل انقسام الذات يعني تبدل أدوارها لوعيها بأنها ذاتٌ وموضوعٌ في آن.

لذا يصعب الأخذ راهناً بالذات الديكارتية التي تميز الذات العارفة عن الموضوع، فبتضاعف منافذ الرؤى تكشفت إمكانات متعددة للرؤية، توفر للفرد مواضع في الحياة ناجمة عن خيارات متاحة وليست مفروضة من قبل السلطة المهيمنة. وفي اختيار موضع الرؤية مسؤولية ما، فالرؤية ليست فعلاً عفوياً بل تنطوي على مساءلة، وعليها مناهضة الممارسة البصرية الخاضعة للسائد. وتذهب هاراوي إلى أن الذات المنقسمة المتناقضة هي القادرة على مساءلة مواقع الرؤية المتاحة، وتحمل مسؤولية تلك المساءلة وهي القادرة على اتخاذ موقف نقدي من المقولات العقلانية والتخيلات الخرافية، ليتسنى لها تغيير التاريخ(٢٧).

وأطروحة الذات المتعددة الرؤى تعيدنا إلى إشكالية الخائلي وعلاقته بالواقع التي اختلف عليها النقاد لتباين افتراضاتهم عن طبيعة الخائلي وتاريخ ظهوره، فالبعض يرجعه إلى التاريخ الاجتماعي والآخر إلى التاريخ التكنولوجي، وهذا هو سبب الالتباس في تقييم دوره في الحياة الثقافية المعاصرة وعلاقته بالعولمة. ومن بين الذين يرجعون الخائلي إلى التاريخ التكنولوجي روزان ستون Allucquere Rosanne Stone التي تحيله إلى عام ١٦٠٠ مع إدخال الطباعة، ثم مع اختراع المجسام (الستريوسكوب stereoscope) عام ١٨٣٨ الذي ساهم في تنشيط الخيال، كما يظهر في بعض الكتابات الوصفية التي اعتمدت عليه. وجاء تطور الأنظمة الإلكترونية مثل التلغراف في أوائل القرن العشرين، تابعه تطور المعلوماتية المزودة بعقل إلكتروني في الستينات، ثم رواية الخيال العلمي(٢٨)، فكل تلك المخترعات ساهمت في خلق العالم الخائلي.

أما التأريخ الاجتماعي للخائلي فيتتبع إسهام التكنولوجيا الجديدة في إذابة الفواصل بين المراقِب والمراقَب (بكسر القاف وفتحها)، والفوتوغرافيا نموذجاً. تعدّ الفوتوغرافيا بالنسبة إلى فوكو نموذجاً لأنظمة السلطة الحديثة the Panoptican، عمارة السجون المصممة لتوهم السجين بأنه مراقب فيلتزم بمراقبة نفسه، فيغدو ذات

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٦٨٠–٨١.

(٢٨) Geoffrey Batchen, "Spectres of Cyberspace," 238-40.

وموضوع التحديق، أي يخضع نفسه بنفسه[٢٩]. إجمالاً، غدا الفرد المعاصر ذات وموضوع المعرفة، يجمع بين المادي واللا مادي، فكأنه نتاج التعاطي المستمر بين الواقعي والخائلي.

وفي حديثه عن مرحلة المرآة، يذهب جاك لاكان Jacques Lacan إلى أن أهم مرحلة في تطور الطفولة هي التي يواجه فيها الطفل صورة آخر خائلي صادر عن المرآة، يتعرف بها نفسه. ويضيف، في محاولة اللاوعي لدمج الخلاف بين الواقعي والخائلي يغدو الفرد ممزقاً دائم الخلاف مع نفسه. يتشكل نسيج الذات البشرية من تلك المحاولات المخفقة في الجمع بين الخائلي والواقعي. حينما نمعن النظر في المرآة نجدها تصور حركاتنا، ولكن الصورة التي نراها تنفصل عنا، ويستحيل التوحد معها سوى بالخروج من جلودنا لنحتل الحس الواقعي والخائلي في آن واحد متزامن. ويتكرر ذلك في العالم فنحن نعاود تلك الحركة المزدوجة على الدوام. يفضي بنا كل ذلك إلى أن العالم الخائلي ليس بجديد، فإلى جانب تمثله على مدار الأزمنة في وسائط تكنولوجية عدة على المستوى العام، فهو أيضاً معاش على المستوى الخاص. فالخائلي ليس بظاهرة بزغت مع ما بعد الحداثة، بل ينبغي البحث عن تعريف تاريخي وسياسي للخائلي في النسيج المجدول بين الحداثة وما بعدها[٣٠].

أما بني Penny فلا يرى في الواقع الخائلي تحرراً من الثنائية الديكارتية التي تفصل بين الذات والموضوع، وبين العقل والجسد، بل يعدّ الخائلي تأكيداً لها. فالولوج إلى العالم الخائلي يتم عبر أحد أعضاء الجسد لتمركزه في الحس البصري، بينما يسكن الذهن في جسد خائلي أثيري. وعليه، تتخذ العين دور المراقب، ليغدو الجسد عبداً يعمل على إنتاج التمثيل الخائلي دون التواجد المادي به. ويستخلص بني Penny من ذلك أن الواقع الخائلي هو امتداد للحلم العقلاني بالذهن المتحرر من الجسد، وهو مكمل لتراث غربي عتيق عمد إلى إنكار الجسد وإعلاء الروح في الفكر المسيحي، ثم تحوّل إلى معكوسيته في عصر النهضة في شكل الثنائية الديكارتية[٣١].

وأعتقد أن التشكك في إيجابية الخائلي ترجع إلى استغلاله في التسويق، حيث صار يلعب الدور الذي لعبته المتاحف والمعارض في الماضي – وما تزال – والمثال السابق ذكره عن المعرض المصري في باريس في القرن التاسع عشر نموذجًا. كان الغرض من تمثيل الشارع المصري هو التسويق بالإغراء بمعايشة تجربة زيارة مصر

(٢٩) Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, NY: Vintage, 1991: 200-01.

(٣٠) Batchen, 2002: 241-42.

(٣١) Penny, 1995:61-2.

بينما يقبع جسد الزائر في فرنسا! والخائلي يستخدم الآن في شبكة الاتصالات لنقل المتاحف، وتمثيل رحلات في مواقع أثرية خائلية، أو فوق الكواكب، وكلها بغرض التربح عبر التسويق، فالآلية المستخدمة تعد أداة خداع ولا تتيح الاستفادة من التجربة بمشاركة نقدية. ولكن لا ينسحب ذلك على تمثيل الواقع الخائلي في مجمله، أو ما يمثل عبر شاشات العرض الإلكترونية كافة. في المرحلة الزمنية الراهنة لا يجوز اعتبار التكنولوجيا نظاماً منفصلاً عن الحياة حيث استحدثت أساليب تفاعلية لإشراك المتلقين عبر الوسائط الإلكترونية ليتمازج الواقعي والخائلي، ولكنها تتطلب جمهوراً لديه توجهٌ سياسي، وذواتاً تتعرف قدراتها المحايثة immanence، قدراتها على أن تصير «موضوعاً» (أي أن تبتعد عن الذاتية المغلقة وتدرك الآخر الذي تحتويه)، في علاقتها بالعالم(٣٢).

* تعددية تقنيات التمثيل وتمازجها في متخيل مشترك

اكتسب «الواقع» آفاقاً جديدة في المعجم الإلكتروني الشائع في الثقافة الراهنة، لذا، يرتهن تقييم العالم الخائلي لا بمدى تمثيله للواقع المعيشي، بل بقدرته على تجديد علاقتنا بالجمالي وفقاً لمعايير جديدة. وقد تبيَّن لنا تداخل الواقعي والخائلي، تداخلاً يسمح باستخدامات شتى بعضها قد يحقق جمالية نقدية، وآخر قد يشيد عالماً وهمياً بغرض المتعة. وفي هذا السياق لا تكمن الأهمية في تحديد ماهية «الواقعي» و«الخائلي» حيث صار الواقع (المعاش أو الخائلي) يتشكل من «موقع» الرؤية، وهو ليس «موقعاً» مفروضاً مسبقاً، بل جارياً إنتاجه وفقاً لأداة الرؤية، فقد أسهمت التكنولوجيا في توفير الوسائط – أو التقنيات – اللازمة لتحديد موقع الرؤية. وفي اختيار موقع الرؤية ما يفرض على المرء مسؤولية ما – كما أسلفنا الإشارة، فالرؤية ليست ممارسة بصرية عفوية ولكنها تتطلب البصيرة. في الرؤية محاولة للكشف عن أو تجاوز «الرؤية المعتادة» التي يفرضها مجتمع المشاهدة. وتذهب دونا هاراوي Haraway إلى أن الذات المنقسمة المتناقضة هي القادرة على مساءلة المواقع، دون التمييز بين العقلاني والخرافي، أو المعيشي والخائلي(٣٣). ووفقاً لذلك التعريف يتغير مفهوم «الواقع» وفقا لتغير مفهوم «الذات»، فيستحيل وجود واقع كامل ورؤية مكتملة له لاقتران ذلك التصور بفكرة الذات الديكارتية العارفة التي تظل في حقيقة الأمر منحازة في تمثلاتها

(٣٢) Felix Guattari, "Regimes, Pathways, Subjects," *Incorporations, Zone 6;* Amelia Jones, "Dispersed Subjects and the Demise of the 'individual': 1990s bodies in/as art," *Visual Culture Reader*, 2002: 696-706.

(٣٣) Haraway, 2002: 681.

كافة، مما يمثل ذاتية عاجزة عن الرؤية النقدية لافتقادها القدرة على تغيير مواقع الرؤى وآلياتها، فهي تفتقد سياسة التموضع.

وإن كانت مقاربة الواقع لا تحتم فصل الخائلي عن المعاش، فبوسعنا تفهّم تجاوز الفواصل بين الوسائط الإلكترونية، فالعديد من الممارسات في مجال صناعة الصورة تستخدم التقنية عينها لأغراض متباينة. تتعايش تقنيات السينما التقليدية والرقمية، والتلفزيون التجاري، والبث عبر الشبكة الإلكترونية، وفن الفيديو، وتتفاعل جميعاً دون الثبات في أدوار محددة أو التوقف عند آليات وتقنيات بعينها[٣٤]. وليس هناك جدوى في تمييز تقنية على الأخرى، بل الأفضل هو تدشين أسلوب جديد في التحليل النقدي للصورة يتواءم والأساليب المرئية المركبة وهو ما تنشده دراسة الثقافة المرئية.

جرت العادة على اعتبار الصورة التكنولوجية إما منفصلة عن الحياة لمحاكاتها الوهمية simulation، أو مطابقة للواقع في نتائجها الفوتوغرافية، ولكنها أحياناً تكون نتاجاً مشتركاً أو تفاعلياً يأتي بنتائج غير معهودة، سواء كان ذلك فن الإنترنت، أو فن الحاسب، أو الأفلام السينمائية العادية والرقمية. ولا تعد السينما وسيطاً يمثل الدلالة المطابقة للواقع، بل تمثل أحد فروع التصوير الزيتي وفنون الرسوم التخطيطية graphics. فقد اختبر طلائع السينمائيين في مصر والخارج إمكانات سينمائية جديدة، ومن بينهم لين لاي Lye أحد رواد الرسوم المتحركة التجريدية، الذي حاول الرسم بالزيت على الفيلم عام ١٩٣٥. وجودار Godard من أوائل المخرجين الذين حاولوا المزج بين الحركة الحية والرسوم المتحركة في الكادر السينمائي[٣٥].

وفي مصر، يعد فيلم شادي عبد السلام ***المومياء*** نموذجاً للسينما التشكيلية الإبداعية، ولدى معظم مديري التصوير السينمائي المتميزين وعياً بالثقافة التشكيلية. وعلى سبيل المثال، استفاد عبد العزيز فهمي من أعمال رمبرانت Rembrandt في استخدامه للظل والنور[٣٦]، بينما استوحى سعيد شيمي من الاتجاه الوحشي fauvism تشكيلات جديدة للصورة السينمائية حتى وإن ابتعدت عن السيناريو الذي يتناوله. وأحيانا تدخّل في التشكيل بتقنيات يدوية لاستحداث مرشحات تعطي جواً ضبابياً يضفي على صورته السينمائية طابعاً خاصاً. بل يذهب شيمي إلى أن «النقص في الإمكانيات التكنيكية أعطاني قوة... لا توجد إضاءة كافية، فليكن تكييف فتحة العدسة

(٣٤) يشيد المصور السينمائي سعيد شيمي بالنتائج الجديدة للتصوير الرقمي في السينما العالمية والمصرية، راجع الصورة السينمائية بالوسائل الرقمية، القاهرة: صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤: ١٦٧–١٧٤.

(٣٥) Lev Manovich, "What is Digital Cinema?" *The Visual Culture Reader*, 2002: 405-16.

(٣٦) سعيد شيمي، **اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ١٣٣–٣٤.

وتحريك ضوء النهار باستخدام العواكس والمرايا»[٣٧]. وفي التجديد المستمر لتقنيات التصوير ثورة على التيار القياسي في صناعة السينما، وتمرد على السينما التجارية شكلاً ومضموناً. ومؤخراً، بتطور الكاميرا الرقمية تم مزج الفضاء الفوتوغرافي بالفضاء السيبري cyberspace لتكشف إمكانات سينمائية جديدة.

أدخلت الثورة الرقمية الاستراتيجيات الجمالية الطليعية في برمجيات الحاسب، ومنها تقنية الملصقات collage وبرمجيات Photoshop, Soft Image, 3D Max، وكلها تعالج الصورة بعدة طبقات، حتى غدا فيلم الفيديو الرقمي جزءاً من تكنولوجيا التصميم، بل صار بمثابة معارضة ساخرة للتلفزيون في خطابه النقدي، خاصة في أفلام الشباب. استخدمت الفنانة السويسرية فرانسيسكا مجرت Franziska Megret البرمجيات التكنولوجية المرئية والسمعية المركبة في فيلم فيديو، تتابع فيه نماذج من لوحات زيتية تمثل المرأة العارية في العصور كافة. (شكل رقم ٣). أطلقت على عملها عنوان ساخر: Homme Age (1996, 3:20)[٣٨] لتمزج بين معنيين كامنين في الكلمة الواحدة: homage «تقديراً إلى..»، و homme age «عصر/عمر الرجل». وكأن الفيلم نفذ

شكل رقم ٣

(٣٧) سعيد شيمي، **تجربتي مع الصورة السينمائية**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق السينما، ٢٠٠٤، ١١٠-١٣، ٩٢.

(٣٨) «مشهد لفن الفيديو السويسري»، فكرة أورسولا فيتمر، القاهرة: قصر الفنون، أبريل ٢٠٠٤.

«تقديراً» لتراث التصوير الزيتي للعارية، بينما هو في حقيقة الأمر «نقض له» لتعريته عجز الرجل عن ممارسة فحولته في الواقع المادي! لم تعد فنون الفيديو أو السينما مجرد توثيق لصورة واقعية، فالواقعية المرئية تعد الآن استثناء في تاريخ السينما، أو أحد الخيارات المتاحة. تحولت السينما والفيديو بفعل الثورة الرقمية إلى أحد فروع التلوين الزيتي، أو فن الجرافيك، حتى أن هناك محاولة لإحياء نجوم السينما الراحلين في أفلام جرافيك(٣٩).

وفي مصر أنتج مجموعة من الطلاب أربعة أفلام فيديو رقمية للسخرية من الأفلام التجارية التي تتسم بالمغالاة سواء في المأساة أو الملهاة، وللتهكم من أفلام ومسلسلات الاستخبارات الرائجة. عرضت الأفلام في مطاعم بمنطقة المهندسين القاهرية وحققت أرباحاً غير متوقعة. اكتسبت المجموعة تعريف «تمر هندي»، لمعارضتهم الساخرة لفيلمي «***تمر حنة***»، و «***سمك لبن تمر هندي***». نفذ مخرج المجموعة أحمد عمرو الفيلم في مكتب أحد الأصدقاء، بطرق يدوية أحياناً، وبالاستعانة بالحاسب أحياناً أخرى. ربما لا يخلو اللهو من الإيحاءات السياسية، مما يفسر اختفاء الأفلام من العرض مؤخراً(٤٠).

وفي محاولات الشباب المصري القيام بحركات فردية للإنتاج(٤١) ما يذكرنا بالحركات الطليعية في العالم مثل (دوجما ٩٥) التي قام بها شابان من الدنمرك وحصلت على السعفة الذهبية من مهرجان كان، عن فيلم ***راقصة في الظلام***. لقد استملك الفنانون آليات الفنون التكنولوجية، نتيجة تلازم الوعي المحلي والصراع الداخلي الناجم عن محاولة مسايرة الحداثة في الحركة الفنية المصرية منذ منعطف القرن التاسع عشر. وتمثل الإنشاءات المجهزة للفنان عبد السلام عيد لغة تصويرية جديدة تجمع مخلفات الأجهزة التكنولوجية في تشكيل فني يترجم المؤثرات الغربية ويعيد صياغتها في قوالب جديدة في مشاريع تجمع عقلانية الحداثة بالطابع المحلي ذي التوجهات المتافيزيقية، ومعظم إنشاءاته المجهزة في أماكن عامة تمزج بين واجهات المعابد الفرعونية والرومانية القديمة والتصميمات الحديثة (شكل رقم ٤).

في المزج بين الفنون التكنولوجية والتقليدية ما يبين أن المسافة بين العلم والفن

(٣٩) سعيد شيمي، ٧٧.

(٤٠) للكاتب محمد شعير السبق في تقديم هذه المجموعة في مقال نشر بمجلة **أخبار الأدب**، العدد ٤٨٢ (٦ أكتوبر ٢٠٠٢).

(٤١) نظم الناقد السينمائي فوزي سليمان أمسيتان عن السينما المستقلة ، قدم فيها عروضا أولى لبعض أفلام الفيديو للشباب، بمركز جوته الألماني بالقاهرة، (أبريل) ٢٠٠٤.

شكل رقم ٤

ليست رديفاً للمسافة بين العقلاني وما قبل العقلنة، فلا يعد الفن علما ضعيف المستوى، بل مستوى آخر من المعرفة يعمل على مساءلة الطبيعة والمجتمع عبر الصورة. وفي محاولة تشييد متخيل imaginary مشترك، بوسع فنون العالم الثالث الوصول إلى نظرية فنية تتجاوز التضاد بين الفكر والحدس خاصة وأن هناك شبه اتفاق على عدم وجود نماذج فنية معتمدة من الجميع. أكد انتشار ثقافة الصورة عبر الوسائط الإلكترونية والترحال عبر الأمكنة أن الإسهام الفني على المستوى العالمي لا يتحقق بفضل التمسك بالفكر القومي وحده، بل بالتعددية الثقافية.

ويظل اقتصاد السوق عائقاً أمام تحقق الفن المحلي عالمياً، فإن كانت المتاحف وقاعات العرض العالمية تزعم بأنها لا تقمع الخصوصية الفنية، فهي ما زالت تشجع الفنانين على التكيف مع جماهير اعتادت الصورة المعولمة، مما يفضي إلى تهميش بعض الحركات المحلية. ويساهم الصحفيون الغربيون القائمون على المجلات الدورية في البلدان العربية في طمس الرؤى الفنية، لقلة إلمامهم بحركاتها الفنية، فيقيمونها وفقاً لتقنينهم الخاص، محبذين ما يفتقد الخصوصية تحت دعوى «لغة الصورة العالمية». – والمتابع لما كتبه نايجل راين Nigel Ryan على صفحات الأهرام ويكلي Al-Ahram Weekly يتنبه إلى تشجيعه للتيارات المعولمة التي تروجها قاعات العرض الخاضعة للإدارة الأجنبية في مصر، ونقده الساخر للخصوصية المصرية، حتى أن محمود مختار – رائد النحت الحديث في مصر – لم ينج من تقريعه، حيث اتهمه بالنقل عن

المدارس الغربية، والمقال الذي أحيل إليه أذكره على سبيل المثال لا الحصر[٤٢]. وحينما تعكس المقالات دراية محدودة بتاريخ الحركة التشكيلية المصرية، يغدو النضوج المعرفي اللازم للتقييم وفقاً لمعايير تستوعب الآخر مفتقداً، مما يدفع الناقد إلى ممارسة سلطوية «كولونيالية» تقيس الإنتاج الفني «للآخر» وفقاً لمعايير غربية قياسية، وهي كولونيالية جديدة تضير بالذائقة المحلية، وتقيد حرية الفنان في موطنه.

وفي مواجهة التيارات النقدية المنغلقة ابتعد نقاد الدراسات المرئية عن التمييز بين الأساليب الفنية ومرجعياتها الثقافية، في محاولة لإيجاد رؤية تحليلية لما يحرك التغيير والتجديد في الفن، ومن ثم في الثقافة. كان الاحتكاك الثقافي هو المحرك الرئيسي للحداثة في مختلف الأمكنة والأزمنة، وفي المرحلة الزمنية الراهنة نجحت الصورة الإلكترونية في تحريك هذا التفاعل بفتحها منافذ مغايرة للرؤية، تتمثل في صور جديدة. يعجز المرء عن تجديد ذاته ما ظل منغلقاً في تصوراته الذاتية، ولا يدرك محدوديته سوى بالتعرض إلى منظور جديد للرؤية من موقع الآخر، دون التماهي معه، وإلا تحوّل إلى ذات خاضعة. يتطلب ذلك التحكم في ساحة المشاهدة بإعادة التبصر في ما تنطوي عليه سياسة عولمة الثقافة المرئية.

الخلاصة

بين عولمة الثقافة المرئية وعالميتها: كيفية تحقيق الوجود الفاعل على ساحة المشاهدة

كان للصورة التكنولوجية والرقمية الأثر على الحس المكاني والزماني الذي يشكل الكيان الذاتي والاجتماعي. تقدم التكنولوجيا الحديثة منافذ مستحدثة للرؤية، ومواقع مغايرة للتواجد في العالم عبر وسائط تمثيل متنوعة تثير استجابات جمالية وأخلاقية متباينة، وتعمل على تغيير علاقة الذات بالآخر على المستويين الوجودي والاجتماعي، فيكتسب ذاتية جديدة تسعى لإيجاد موقع على خريطة الحداثة الثقافية. تدخلت الإلكترونيات في تعريف مفهوم «الثقافة المرئية» بإزالة السياج الفاصلة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية. تشكلت جماليات مضادة لمنهجي تاريخ الفن وعلم الجمالية، لعدم الالتزام بالمعايير الجمالية الغربية في الثقافة المرئية الراهنة، حيث شاركت شعوب وثقافات عدة في صياغتها، مما أثار الاهتمام بالتفاعل بين الثقافي والسياسي. من أهم

(٤٢) Nigel Ryan, "Short-changed by history: The work of Mahmoud Mukhtar is too often rendered invisible by its symbolic burdens," *Al-Ahram Weekly* 573 (14-20 February 2002 <http://weekly.ahram.org.eg/2002/573/cu6.htm>

الإشكاليات التي أثارتها دراسات «الثقافة المرئية» هي كيفية الوصول إلى المشاهدين دون الانزلاق في السياسات الكولونيالية لتسليع المشاهدة سواء في التمثيل المتحفي، أو المعماري، أو الإلكتروني، أو الرقمي.

مع تعدد الفضائيات وتنوع استخدامات الصورة الإلكترونية والرقمية في الوسائط كافة، سواء لإنتاج تمثيل ثقافي بجهد فردي أو جمعي، انصب الاهتمام حول كيفية مواجهة سياسات التسويق التي تعمل على تأكيد الغيرية عبر الشبكات الإلكترونية، لتجاوز ثنائية «الطيب والقبيح»، للكيل بمكيالين، تذرعاً «بالانضباط السياسي» political correctness، ولإخماد الولع بطوباوية الديموقراطية الأمريكية.

والأجهزة الإلكترونية والرقمية – ذات الاستخدام الشخصي أو الجماعي – ليست محض عيون محايدة دون وسيط بشري، فإما تستخدم لترسيخ مجتمع المشاهدة، أو لمقاومته. – يتطلب ذلك تعرف التقنيات التكنولوجية والرقمية، للنفاذ إلى الآفاق الاجتماعية والمعاني السياسية التي تنطوي عليها الصور الفنية المستحدثة عن تلك التقنيات. وتعرف العلاقة بين التقني والفني يحيل إلى ضرورة اكتشاف العلاقة بين الثروة التكنولوجية والحداثة الفنية، أي إعادة النظر في مناهج الإنتاج الفني وأساليب الاستهلاك. ونجحت محاولات عديدة في اجتياز الفواصل بين وسائط التمثيل، وبدلاً من استخدام الصورة التكنولوجية أو الرقمية للتسجيل الوثائقي، أو الدعاية التسويقية، صارت أداة لنقض الأسلوب القياسي في الفوتوغرافيا، والسينما، والتلفزيون، لتحقق نتائج إيجابية. فلا ينبغي توجيه أصابع الاتهام إلى المرئيات التكنولوجية والرقمية بوصفها آليات العولمة الاقتصادية، فقد استحدثت وسائط رقمية تفاعلية لإشراك المتلقين عبر الشبكة الإلكترونية ليتمازج المعيشي والخائلي، ولكن نجاح استخدامها يتوقف على توفر جمهور لديه مشروع سياسي، وذوات تعي كيفية التفاعل مع العالم لتعرفها تعدديتها، وقبولها الاختلاف كشرط للبقاء.

تتيح الشبكات الإعلامية الفضائية للثقافات المحلية موقعاً للتمثيل الذاتي، وتمنحها أفقاً لإعادة تشييد الهوية المحلية بالتفاعل مع الكيانات الجماعية غير المحلية. في تجاور الثقافات ليس مجرد فرصة للمناظرات العقيمة تحت دعاوى التعددية الثقافية، بل ما ينتظر من «الثقافة المرئية» ودورها التحليلي في دراسة الصورة – بوصفها عنصراً ثقافياً رئيسياً في العالم الراهن – هو إعادة النظر في السياسة العالمية للثقافة لتنمية المُشاهِد الفاعل القادر على مواجهة سياسات عولمة المشاهدة، سواء بتنمية مصادر الثقافة المحلية، أو المشاركة في صياغة ثقافة عالمية لا تغبن أحداً حق تمثيل الهوية.

المصطلحات العلمية المستخدمة

* Aesthetics: الجمالية
* Art History: تاريخ الفن
* Conceptual: مفهومي
* Cyberspace: الفضاء السيبري
* Cyborg: السيبرج، الذات الموجهة تقنياً
* 3 D computer graphics: الرسوم التخطيطية ثلاثية الأبعاد
* Hardware: عتاد
* High modernist: الحداثة العليا
* Imaginary: متخيل
* Immanence: القدرة الملازمة
* Interface: ما وراء الشاشة، أو التخوم الفاصلة بين الواقع والتمثيل
* Parody: معارضة ساخرة
* Picture Theory: نظرية الصورة
* Political correctness: الانضباط السياسي
* Simulation: المحاكاة الوهمية
* Stereoscope: المجسام
* Surveillance: المراقبة
* Virtual reality: الواقع الخائلي
* Visual Culture: الثقافة المرئية